

Georges Goormaghtigh

Note sur le jeu du *qin*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Georges Goormaghtigh, « Note sur le jeu du *qin* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 16 novembre 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/81>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ethnomusicologie.revues.org/81>

Document généré automatiquement le 16 novembre 2012.

Tous droits réservés

Georges Goormaghtigh

Note sur le jeu du *qin*

Pagination de l'édition papier : p. 69-78

« ...le plus important, c'est le ventre et les jambes, même si cela paraît comique, ce sont le ventre et les jambes qui donnent une bonne sonorité. »

Svjatoslav Richter¹

La posture des mains

- 1 Le *qin*, cithare oblongue à sept cordes de soie, dont le corps est une caisse de résonance montée de cordes courant sur toute la longueur de l'instrument, offre au musicien un vaste champ d'action et un espace bien organisé avec sa table légèrement bombée, ses treize points indiquant les nœuds d'harmoniques mais servant aussi de repères pour les notes appuyées, ses tendeurs accessibles et ses cordes bien échelonnées.
- 2 Ce terrain d'accueil ouvert au jeu du musicien, se présente à lui de telle sorte que les mouvements de ses mains ne lui sont jamais cachés. Toujours clairement visibles, ses doigts vont et viennent librement sur cette surface lisse dénuée de frettes, de chevalets ou d'autre obstacle s'interposant entre les doigts et la source sonore.
- 3 Le travail des doigts s'offre ainsi « à découvert ». Ce qui fascine dans le jeu du musicien est la façon dont il déploie ses mains. Dans le prolongement parfait des avant-bras, suspendus à l'horizontale, les dix doigts sont tendus vers « l'extérieur », c'est-à-dire en direction opposée à celle de l'instrumentiste. Même quand les doigts de la main droite se plient pour attaquer une corde vers « l'intérieur », vers celui qui joue, le mouvement d'ensemble reste un déploiement des doigts. (Pour faire vibrer cette corde, le musicien doit d'ailleurs cultiver l'idée qu'il lui faut vaincre une force s'exerçant en sens contraire). L'auriculaire, appelé « doigt interdit » car il ne touche jamais les cordes, reste en permanence incurvé vers le haut. Tendue comme le balancier de l'équilibriste, il joue un rôle essentiel dans la répartition des forces des cinq doigts. Une fois en mouvement, les mains évoluent horizontalement sur la table d'harmonie dans une sorte de ballet aérien que les anciens manuels de *qin* comparent au vol d'un couple de phénix.
- 4 Peu d'instruments offrent un tel spectacle. C'est vers le tambour frappé à mains nues qu'il faut se tourner pour trouver un pareil déploiement des dix doigts. Mais il y a plus : cette position très particulière finit par développer chez le musicien une conscience aiguë des forces qui entrent en jeu dans chacun de ses mouvements. Qu'il s'agisse de pincer les cordes avec vigueur ou au contraire d'entretenir amoureusement une vibration résiduelle, les doigts doivent toujours être chargés d'une énergie abondante.
- 5 Comme l'athlète prend plaisir aux mouvements de son corps, le musicien se réjouit de cet échange physique avec l'instrument. Au sein même de l'exécution musicale il porte son attention sur le flux qui passe dans les cordes ; il sent son énergie se transformer alors qu'elle se transmet à la table d'harmonie pour faire surgir les notes.

Qin et calligraphie

- 6 Le jeu du *qin* et les arts martiaux ont beaucoup en commun, ils partagent des techniques respiratoires et une conception très proche de la circulation des énergies dans la personne toute entière ; mais lorsqu'il s'agit d'évoquer les phénomènes liés à cette conscience des forces en action dans le corps du musicien quand il joue, les connaisseurs font spontanément appel à une autre pratique largement répandue en Chine jusqu'au siècle dernier : le maniement du pinceau en calligraphie. Domaine commun à tous les lettrés, le langage technique et esthétique de la calligraphie traduit des expériences partagées par ceux qui, pour des raisons scolaires, professionnelles ou artistiques, ont eu à tenir dans la main cet instrument extraordinairement sensible et exigeant qu'est le pinceau chinois. Sans être nécessairement grand calligraphe, chaque lettré connaît le travail physique considérable qu'implique l'écriture à « poignet suspendu » où l'on trace des caractères sans que le bras prenne appui sur la table, il mobilise son

énergie pour insuffler sa « force de pinceau » à l'œuvre toute entière. L'histoire de Wang Xizhi (321-379), le plus célèbre des calligraphes, est dans toutes les mémoires : on lui demanda un jour d'écrire des caractères sur une planche funéraire afin de les y graver ; l'artisan chargé de ce travail fut très surpris de découvrir que l'encre de chaque trait avait pénétré le bois jusqu'à une profondeur de trois dixièmes de pouce, tant l'énergie de l'artiste était considérable.

7 Lorsque le musicien presse de la main gauche une corde pour en transmettre la vibration à cette planche, par endroit très épaisse, qu'est la table d'harmonie du *qin*, il cherche justement à faire « pénétrer son énergie dans le bois de l'instrument à une profondeur de trois dixièmes de pouce » pour donner toute leur consistance aux notes. Les doigts de la main droite doivent, quant à eux, pincer les cordes « comme s'ils voulaient les rompre ». Ces recommandations sont cependant assorties d'une remarque fondamentale : mobiliser une telle énergie en jouant n'a de sens que si l'on est capable, à force d'exercice, de la rendre tout à fait imperceptible à l'auditeur. « L'art c'est de cacher l'art » écrivait un auteur latin² ; tout le travail est de retourner au jaillissement spontané de la Nature, disent les taoïstes.

8 Pour illustrer un mouvement des mains sur l'instrument ou expliquer une articulation de la phrase mélodique, on a sans cesse recours à des images issues de la calligraphie : le son n'aura de plénitude que si les attaques de la main droite sont effectuées à la verticale sur les cordes comme dans la technique dite de la « pointe droite » où le calligraphe veille à ce que son pinceau, toujours parfaitement centré sur lui-même, produise des traits solidement charpentés. La technique de la « pointe inclinée », qui permet en calligraphie de saisissants effets angulaires dans le jeu des attaques et des terminaisons, a aussi son équivalent dans le style très libre de certains maîtres, qui pincet parfois les cordes avec une main très penchée pour obtenir une sonorité plus acide. C'est encore à la calligraphie qu'on emprunte des images pour décrire un style ou expliquer une idée esthétique : tel passage joué de façon preste et cavalière doit évoquer les ellipses de l'écriture cursive, tel glissando rugueux rappeler la texture âpre du tronc d'une vieille glycine comme les verticales chez certains calligraphes. Nombreux sont les exemples de synesthésie ; des notions aussi fondamentales que la « technique du doigté » et la « technique du pinceau », respectivement base de l'exercice musical et pierre de touche de la calligraphie, sont sans cesse mises en parallèle. « Celui qui excelle en calligraphie comprendra sans peine les principes du *qin*, celui qui excelle dans l'art du *qin* n'aura pas de mal à saisir le sens de la calligraphie » affirme le musicien Yang Zongji (1865-1933) faisant écho aux propos de Shen Guan, auteur d'un manuel de *qin* paru en 1715, où il est déjà question des points communs entre ces deux pratiques³.

Les arts de longue vie

9 Cette parenté se retrouve sur un autre plan. La calligraphie est bien entendu perçue comme une pratique artistique ; mais, pour beaucoup de ses adeptes, elle représente avant tout une discipline visant à améliorer la vie et à en prolonger la durée. La sensation d'apaisement qu'on ressent après avoir écrit quelques colonnes de caractères est souvent mise en rapport avec l'idée qu'en s'exerçant au pinceau on peut entretenir son énergie vitale. Capter mentalement et physiquement cette énergie, la concentrer en soi, la diriger jusqu'au bout de son pinceau et la faire rejaillir dans sa plénitude sur la feuille peut être un exercice aussi exigeant, assurent les calligraphes, qu'une partie de tennis ou une séance d'escrime. Le corps entier est mis à contribution. En jouant du *qin* on fait une expérience analogue, la même force est mobilisée et suit les mêmes canaux dans le corps avant d'être transmise dans les cordes.

10 Le fait de capter son énergie, de la conduire dans tous les recoins de son corps est une pratique très ancienne en Chine ; on la retrouve, aujourd'hui encore, dans différentes techniques de méditation, dans les arts du souffle et en médecine traditionnelle où le corps humain est conçu comme un réseau de circuits et de champs énergétiques qu'il s'agit de stimuler et d'harmoniser.

11 L'attention accordée à la force qui anime les doigts des deux mains dans le jeu du *qin* se rattache à cette conception du corps ; elle se trouve renforcée par une symbolique de l'homme, microcosme du monde avec sa tête ronde comme le ciel et ses pieds carrés comme la terre, jouant sur un instrument lui-même image de l'univers avec sa table d'harmonie bombée comme la voûte céleste et sa partie inférieure plate comme la surface terrestre... « La

production des sons dépend entièrement, nous dit le *Qinshu daquan*, un manuel de *qin* paru en 1590, de la posture des mains et du doigté. Sollicitées avec vigueur, les cordes se mettent à vibrer ; cette vibration se transmet à la table d'harmonie qui émet des sonorités pleines de rondeur. Quand les notes se répondent, l'action concomitante des parties supérieures et inférieures de l'instrument est à l'image de la respiration du Ciel et de la Terre. »⁴ D'autres manuels comportent des textes où il est question de la correspondance des différents doigts avec des éléments du monde naturel. Ainsi pour le *Fengxuan xuanpin*, paru en 1539, le pouce de la main gauche dans ses glissandos successifs ressemble au vent, l'index dans sa légèreté, est comme un nuage, le majeur, qui dépasse les autres doigts, incarne la montagne, l'annulaire enfin, dans ses ornements fluides, ressemble à la rivière. Les doigts de la main droite correspondent respectivement au ciel pour le pouce, à la terre pour l'index, au soleil pour le majeur et à la lune pour l'annulaire⁵. Toujours dressés comme des antennes, les petits doigts ne touchent jamais les cordes et n'entrent donc pas dans cette liste. Cela n'enlève rien à leur rôle crucial dans le travail du doigté, tout comme en calligraphie où, sans jamais toucher le manche du pinceau, le petit doigt exerce une force stabilisatrice considérable dans le maintien de la posture relevée du poignet, les deux petits doigts du musicien centralisent et redistribuent la force des autres doigts de la main.

Les trente-trois images

- 12 Les maîtres élaborèrent très tôt une série d'images où, comme dans les arts martiaux, le geste humain est mis en rapport avec celui d'animaux réels ou mythiques dont il s'agit de capter la force, de retrouver la grâce et l'aisance. Pour décrire l'action concomitante des deux mains sur les cordes, on évoque un couple de phénix dansant face à face ou volant de conserve. Le majeur incurvé vers le bas est la tête de l'oiseau fabuleux, l'annulaire et l'index recourbés vers le ciel, sont ses ailes, le pouce, caché sous le majeur, ressemble à ses pattes ramassées sous le ventre. Un autre animal souvent représenté est le tigre, dont la gueule béante ressemble à l'arc dessiné par l'index et le pouce de la main gauche alors que ce dernier presse une corde pour en maintenir la vibration. Dans ce geste plein de vigueur, le musicien doit s'inspirer de l'efficacité redoutable des mouvements du félin.
- 13 Le plus riche ensemble d'images se trouve dans une série d'illustrations reproduites dans plusieurs manuels de *qin*. Elles décrivent les différentes postures des mains sur l'instrument et la manière de produire les notes. Les caractères spéciaux utilisés dans la tablature sont expliqués. Chaque image de la main est accompagnée de celle d'un animal dans une attitude censée inspirer le musicien dans son jeu. Voici dans l'ordre le nom de ces postures :

Le vent surprend la grue qui danse
 L'oise sauvage tient un roseau dans son bec
 La grue pousse son cri dans l'ombre
 Le coq *kun* danse en chantant
 Le canard esseulé se retourne pour voir sa troupe
 Le dragon saisit un nuage
 La mante religieuse attrape une cigale
 Le crabe court transversalement
 On agite la chaînette et les grelots tintent
 Une source jaillit dans la vallée tranquille
 Le vent pousse un nuage léger
 Deux phénix se répondent
 Le poisson ballote sa queue
 L'oiseau *shangyang* danse sur son unique patte
 La tortue divine sort de l'eau
 Le dragon rugit dans la mer
 La corneille affamée picore la neige
 Le phénix tient une missive dans son bec
 Le gibbon grimpe à l'arbre en poussant son cri
 La vallée renvoie l'écho
 Le pic martèle un tronc
 Le lorient orne la forêt embaumée
 Le faisan se perche sur un arbre
 Le phénix arrange ses plumes

Le léopard saisit sa proie
 La tourterelle annonce la pluie
 La cigale chante en automne
 Les flots emportent les fleurs tombées
 Le corbeau en volant tient en son bec une cigale qui stridule
 Le papillon frôle les fleurs
 La libellule effleure l'eau
 La cigale passe d'une branche à l'autre
 L'hirondelle fonce sur un moucheron.

14 Les trois images qui suivent et leurs commentaires proviennent du *Taiyin da quanji*, manuel de *qin* publié en 1413⁶.



« L'oie sauvage tient en son bec un roseau ».

Evocation poétique :

Le vent froid s'est mis à souffler

L'oie sauvage à nouveau nous visite

En route vers le Sud, elle tient en son bec un roseau, gage de vertu

Contournant les passes elle disparaît

Ses cris déchirants nous émeuvent.



« Pouce et index de la main droite »

Nie, « pincer », (le texte donne également le caractère simplifié utilisé dans les tablatures). On entend par là saisir une corde avec ces deux doigts puis la relâcher pour la faire sonner.



« Le crabe court transversalement »

Evocation poétique :

Le crabe ramasse et déplie ses pattes

Il avance transversalement

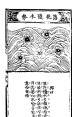
Tendre au dedans, dur au dehors

Brandissant ses pinces il nous fixe des yeux.



« Index, majeur et annulaire de la main droite »

Lun, « la roue » (simplifié dans les tablatures) décrit une série d'attaque sur une même corde en succession rapide de l'annulaire, du majeur et de l'index se déployant vers l'extérieur quelque part entre la troisième et la quatrième marques d'harmonique. Si la tablature rajoute le caractère *li* suivi des chiffres sept et six, il faut d'abord exécuter « la roue » sur la septième corde et enchaîner en pinçant la sixième corde vers l'extérieur. « La roue à l'envers » utilise, en succession rapide, les attaques de l'index, du majeur et de l'annulaire, mais cette fois vers l'intérieur.



« Les flots emportent les fleurs tombées »

Evocation poétique :

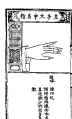
Les fleurs tombées sont emportées par la rivière

Elles vont au fil de l'eau

Une vague surgit

Les voilâ qui s'arrêtent un instant pour repartir de plus belle

Leur mouvement illustre ce vibrato Ceux qui s'y exercent en trouvent le sens par eux même.



« Pouce, majeur et annulaire de la main gauche »

Youyin, « le vibrato vagabond » (simplifié dans les tablatures) indique un vibrato qui se maintient à travers les allées et venues du doigt sur la corde. Le doigt oscille juste au delà de la marque d'harmonique ou sur près de la moitié de la distance qui sépare deux de ces marques.

- 15 L'idée d'une ouverture, d'une révélation à travers la contemplation du monde naturel (intériorisé pour mieux en retrouver le surgissement spontané) est très présente dans l'art du *qin*. Le jaillissement souple et puissant de la mélodie est la preuve concrète et quasi mesurable de l'efficacité sonore d'une telle prise de conscience. Sans cette quête, sans cette participation contemplative au mouvement de la nature, comment comprendre l'attitude du musicien lorsqu'il joue et le soin qu'il porte au perfectionnement de son doigté, au polissage incessant de ses gestes ?
- 16 C'est par le biais du travail des mains sur l'instrument que s'opère la médiation entre soi-même et le monde. La concentration – d'où naît toute efficacité en musique – passe, dans l'exercice du *qin*, par une prise de conscience aiguë des phénomènes énergétiques liés à la production sonore, par une attention vigilante aux forces qui animent les doigts, par une connaissance intime des flux qui passent dans les cordes et font vibrer l'instrument.
- 17 Le débutant peut passer des années à jouer ses mélodies en respectant scrupuleusement les indications de la tablature et le rythme que son maître lui a transmis (et parfois même produire quelque chose qui ressemble à de la musique de *qin*) avant de comprendre que ces pièces ne prennent vie qu'une fois jouées avec un doigté animé d'un « souffle généreux ». Il s'agit là d'une sensation physique particulière que l'on peut induire dans son jeu par un travail de concentration et de prise de conscience. Concrètement, cela se traduit par une sorte de « mise sous tension », de circulation intense de l'énergie dans les mains, mesurable entre autre par une impression de chaleur et de saine fatigue ressentie dans le corps tout entier après l'exercice musical. Au sein même de l'exécution mélodique, la force des doigts se trouve soudain décuplée, l'instrument se met à vibrer autrement, l'expression s'affranchit et la musique peut opérer ses métamorphoses.
- 18 La symbolique de la tortue et de la grue, animaux à la longévité fabuleuse, renforce bien l'idée que la pratique du *qin* est une discipline de longue vie. Certaines histoires nous parlent même de musiciens transformés en immortels tant leur assiduité était grande. Sans aller jusque là, quiconque pratique régulièrement un instrument de musique digne de ce nom fait, tôt ou tard, l'expérience de ces instants d'éternité que recherche le mélomane. Dans l'art du *qin*, cette expérience passe nécessairement par la très humble et constante attention au travail du doigté.

Bibliographie

MONSAINGEON Bruno, 1998, *Richter. Ecrits, conversations*. Arles : Actes Sud.

Qinqu jicheng, 1981, *Wenhuabu wenxue yishu yanjiuyuan Yinyue yanjiusuo Beijing guqin yanjiuhui*. Pékin : Renminyinyue chubanshe.

SCHAAB-HANKE Dorothee und STUMFELDT Hans, 1997, „Bilder und Gedichte zum Qinspiel, aus einem Qin-Handbuch des 15. Jahrhunderts“, *Mitteilungen der Hamburger Sinologischen Gesellschaft* (Hamburg) 2.

Notes

1 Monsaingeon 1998 :150.

2 Ovide, *Les métamorphoses*, livre X, vers 252.

3 Voir : Qinxue zhengsheng, Zhifa jingyishuo in *Qinqu jicheng* vol. 14 : 23.

4 *Ibid.*, vol. 5: 163.

5 *Ibid.*, vol. 2: 8.

6 *Ibid.*, vol. 1: 54-70. Pour une traduction de l'ensemble de ces planches, voir : Schaab-Hanke & Stumfeldt 1977.

Pour citer cet article

Référence électronique

Georges Goormaghtigh, « Note sur le jeu du *qin* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 16 novembre 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/81>

Référence papier

Georges Goormaghtigh, « Note sur le jeu du *qin* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14 | 2001, 69-78.

À propos de l'auteur

Georges Goormaghtigh

Georges GOORMAGHTIGH a vécu plusieurs années en Chine populaire et fait de nombreux séjours à Hong Kong et à Taïwan. Parallèlement à des études de littérature chinoise classique il entreprend dès 1973 l'apprentissage du qin auprès de Madame Tsar Teh-yun (Cai Deyun), maître de l'école Fanchuan, à Hong Kong. Il enseigne le chinois à l'Université de Genève et donne des cours de qin aux Ateliers d'ethnomusicologie. Il a publié *L'Art du qin* (Bruxelles 1990).

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Toute personne qui observe un maître jouer du *qin* est frappé par la beauté de ses gestes. Ce qui, à première vue, semble n'être qu'une sorte de ballet purement visuel est en réalité l'expression extérieure d'un travail proche de pratiques traditionnelles chinoises telles que la calligraphie ou les arts martiaux, conçus comme exercices de longue vie, où il s'agit de capter et de faire circuler en soi, pour mieux les exprimer, les énergies qui animent le corps tout entier. Cette conscience des courants vitaux qui parcourent l'homme est associée à une ouverture au monde naturel, modèle dont la contemplation nourrit le jeu du musicien. Sans ce travail, sans une constante attention au doigté – pierre de touche de l'art du *qin* – il ne saurait être question d'une quelconque efficacité en musique.